

## Article

---

« La Bible dans la poésie d'Alain Grandbois »

Yves Bolduc

*Études françaises*, vol. 30, n° 2, 1994, p. 51-64.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/035943ar>

DOI: 10.7202/035943ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

# La Bible dans la poésie d'Alain Grandbois

YVES BOLDUC

Alain Grandbois a toujours eu pour la Bible une profonde admiration dont on peut supposer qu'elle remonte loin. Essayons d'imaginer comment il a pu connaître la Bible. Élevé dans un milieu familial religieux (un père très pieux, un oncle abbé qui avait étudié l'Écriture sainte), où serait-il entré en contact avec la Bible sinon tout d'abord dans la liturgie ? À cette époque, les textes contenus dans les missels constituaient à peu près tout ce qu'on connaissait des textes mêmes de la Bible. On peut imaginer que, lors des cérémonies liturgiques, il eut la curiosité de lire ces textes. N'avouait-il pas plus tard qu'enfant « [il lisait] surtout. Avec voracité. Et tout ce qui [lui] tombait sous la main<sup>1</sup> » ? Ce premier contact qu'on peut raisonnablement supposer s'est sans doute poursuivi d'une autre façon durant sa fréquentation d'établissements d'éducation tenus par des religieux (couvent de Sœurs de la Providence, collège des Frères des écoles chrétiennes) pour se maintenir ensuite durant toute sa vie. En 1962, Grandbois, en réponse à une enquête, plaçait la Bible en tête de ses fidèles lectures, avant Stendhal, Dostoïevski, Nerval et Whitman<sup>2</sup>. En outre, dans sa bibliothèque personnelle on a relevé *Le*

1. « Opinions », *La Nouvelle Revue canadienne*, vol. 1, n° 2, avril-mai 1951, p. 53.

2. « Les lectures de nos écrivains », dans *Le Nouveau Journal*, 7 avril 1962, p. 3.

*Cantique des cantiques* et *Le Livre de Job*<sup>3</sup>. Cette lecture assidue lui fournit des mythes, des représentations et tout un univers d'expériences qui nous permettront de voir comment il s'est approché « [du] Livre et [de] son extraordinaire poésie<sup>4</sup> » (*Poésie II*, 244).

## 1. MYTHES

Trois mythes bibliques vont surtout retenir l'attention de Grandbois et seront intégrés à ses poèmes. Ce sont le mythe de la destruction de Jéricho, celui du déluge et celui du jardin édenique.

**L'épisode de la destruction de Jéricho** fait partie de la conquête de la Terre promise. Il se déroule dans un contexte de théophanie (Dieu participe directement à cette prise de Jéricho) et se présente comme un geste magique et rituel : l'on fait sept fois le tour de la ville puis, à l'aube, le cri de guerre lancé, retentit la sonnerie des trompes et la ville tombe aux mains des Hébreux qui en font le massacre (*Josué*, 6.1-21). En règle générale, de ce récit mythique, Grandbois a retenu les éléments suivants : destruction accomplie sous ordre divin, survenant à l'aube, à la sonnerie des trompettes. Ces éléments sont appliqués à deux domaines assez différents : les désastres contemporains et l'amour.

En plusieurs des poèmes de Grandbois retentissent les cataclysmes guerriers qui ont marqué le vingtième siècle et l'angoisse propre à l'homme contemporain. « Cris » (*Poésie I*, 263) s'ouvre par la vision d'un cataclysme auquel certains éléments du récit de la destruction de Jéricho donnent toute son ampleur :

J'ai vu soudain ces continents bouleversés  
 Les mille trompettes des dieux trompés  
 L'écroulement des murs des villes  
 L'épouvante d'une pourpre et sombre fumée  
 J'ai vu les hommes des fantômes effrayants  
 Et leurs gestes comme les noyades extraordinaires  
 Marquaient ces déserts implacables...

3. *Le Cantique des cantiques*, Paris, l'Édition d'art H. Piazza, « Ex Oriente Lux », 1927, 123 p. ; *Le Livre de Job*, Paris, À l'enseigne du pot cassé, « Scripta manent », 197 p.

4. Toutes les citations des poèmes de Grandbois renvoient à l'édition critique en deux volumes établie par Marielle Saint-Amour et Jo-Ann Stanton, Presses de l'Université de Montréal, « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1990. La mention du volume est suivie de la pagination.

Les éléments du mythe sont nettement identifiables et on saisit du même coup l'élargissement qu'ils reçoivent : les malheurs actuels ne sont que la répétition du mythe qui devient ainsi l'image-mère de toutes les catastrophes. Il subit cependant une modification importante : la destruction de Jéricho était pour les Hébreux une faveur de Yahvé ; ici, parmi les destructions qui les accablent, les hommes ne trouvent aucune aide divine qui vienne les conforter. Au contraire, le rappel « des dieux trompés » (ce qui est une intervention du poète dans le récit mythique) suggère plutôt leur colère et souligne l'absence de tout secours, l'abandon total. La perspective du récit biblique est inversée : il ne s'agit plus du triomphe hébreu mais du massacre sans pitié de la population de Jéricho à laquelle est identifiée l'humanité.

Aux dernières strophes de « Hauts murs » (*Poésie I*, 273), le rappel du récit biblique laisse on ne peut mieux entendre qu'il se superpose aux temps présents. Tout le poème met de l'avant la destruction totale :

... les trompettes de Jéricho  
S'étaient jointes aux jazes américains  
Les rondes infernales  
Flambaient parmi les feux planétaires...

De même, dans ce passage du « Poète enchaîné » (repris et transformé dans « Forêt » *Poésie I*, 417) où nous voyons l'amour qui se réalise malgré le jeu démentiel de la destruction :

Les chemins de l'amour du monde  
Soulevaient le poids des fous refus  
Les trompettes rouillées de Jéricho  
Clamaient par tous les faux échos  
Mais pendant que les hommes exerçaient ridiculement [...] L'orgueil démentiel de leurs courts muscles d'assassins  
Je t'aimais de larmes si tendres... (*Poésie I*, 409.)

Cette citation nous conduit à un autre champ thématique où intervient parfois le rappel du mythe de Jéricho : celui de l'amour. Considérons brièvement deux poèmes. Dans « Elle marchait » (*Poésie II*, 230), il est question d'un amour détruit et de l'angoisse désespérée dans laquelle cette situation plonge le cœur. Cette angoisse est projetée dans un décor où est glissé le rappel du mythe :

Une mer grise et froide [...] Et les vents comme les trompettes de Jéricho

Les grands vents du Nord  
Balayant tout...

On peut se demander pourquoi cette assimilation des vents aux trompettes de Jéricho. Une donnée du poème la justifie. C'est que l'angoisse de la femme, dont il est question dans ce poème, est située dans un contexte religieux :

Elle marchait le long des couloirs sonores  
Des vieilles cathédrales désaffectées  
Ses sanglots contre les hauts piliers de pierres  
Ah Dieu      Ah Dieu  
Et dites-moi donc vous      Monseigneur      la Vérité

La femme gémit et réclame de Dieu, ou de son représentant, la Vérité. Comme si, dans la mort de cet amour, quelque chose relevait d'un ordre divin... ce que vient confirmer le recours au mythe de Jéricho. L'aspect actualisé ici est la destruction en tant qu'elle est reliée à Dieu. Sans cette donnée, seule la destruction de l'amour aurait été mise en relief. Le recours au mythe explicite les véritables dimensions du poème. On pourrait le lire d'une façon étroite : cet amour fut détruit par son affrontement avec un ordre moral, représenté ici par « Dieu », « Monseigneur », « cathédrale ». Mais il faut sans doute aussi situer le poème dans une perspective plus large souvent rencontrée chez Grandbois : l'homme n'est pas maître de son destin ; une sorte de fatalité le régit.

En va-t-il de même dans « Amour » (*Poésie I*, 251) ? Le poème s'ouvre par le rappel de la perte de la femme aimée ; ce rappel provoque le souvenir de la présence, temps heureux qui surgit sous la forme d'un monde pastoral :

Chaque petit berger  
Avec une étoile sous l'aisselle  
Chacun guettant avec un visage anxieux  
La sourde pâleur de l'aube  
Chacun guettant  
Le son fatidique des trompettes  
Et la poussière à l'horizon  
Des hauts murs des villes écroulées

Moi berger  
Seulement le toit penché de ma chaumière  
Le sentier vers le ruisseau  
Ses bras plus blancs dans la nuit  
Son sourire heureux et las  
Devant les étoiles basses du matin.

La construction du poème éclaire pourquoi le mythe de Jéricho est inséré dans la description de cette nuit pastorale. Il ne peut que renvoyer à cette perte dont parlent les premières strophes du poème : il devient la figure de la mort dont sont frappés le couple et, dans le couple, la femme. Comme dans le récit biblique, ce malheur est lié à l'aube ; moment d'ailleurs où, en littérature, se défait la rencontre amoureuse et, dans la poésie de Grandbois, d'une façon très générale, fin du monde privilégié de la nuit. L'allusion au mythe porte encore sur le caractère même conféré à la mort : intervention « extérieure » brutale au sein même du bonheur amoureux, ainsi livré aux « démons des destructions ». C'est le point important puisque, dans cette première partie, le locuteur avoue savoir « ce que prend l'espace » et, après avoir évoqué son bonheur brisé, bondit « devant ce ciel fermé », « sur les portes de fer » duquel il brise ses poings.

Dans le contexte amoureux, l'usage du mythe de Jéricho ne ressemble pas à celui qu'en fait le poète dans le cas des cataclysmes guerriers contemporains. Dans ce dernier cas, le rapport unit des faits de même nature ; l'application du mythe dégage alors leur dimension non seulement universelle mais métaphysique, et nous avons vu quel traitement à cet effet subit le mythe. Dans le cas du contexte amoureux, revêtir la mort du mythe de la destruction de Jéricho revient à poser entre eux un rapport métaphorique et à accentuer le caractère d'une irruption d'en haut.

**Le récit du Déluge** (*Genèse* 6.5-9.17) avec les eaux destructrices et universelles, l'arche du salut, l'épisode de la colombe, puis l'alliance nouvelle et son signe, « l'arc dans la nuée », va permettre à Grandbois de définir la présence bénéfique de la femme face à la destruction du temps et de la mort.

Dans cette perspective, le récit est d'abord repris en son élément salvateur : l'arche. Le poème « Au delà ces grandes étoiles » se termine par ces mots :

Ô morte la douceur  
Tu étais toutes les Arches (*Poésie I*, 107.)

Le pluriel du dernier vers est un superlatif appliqué au rôle joué par la disparue et signifié par l'emploi métonymique de « Arche ». Ce terme, en effet, renvoie à toute l'histoire du déluge. Dans le poème en question, la disparition de la femme aimée plonge le locuteur dans une situation analogue à celle du déluge. L'analogie n'est que suggérée par des expressions comme « le flux de la mer me noie », « je suis le

veuf de la nuit», «je suis le veuf d'une invisible terre», et surtout par les allusions que renferment les vers suivants :

La nuit m'a enseigné la cloison de ton visage  
Et je voyais dans ses couloirs choisis  
Ton œil comme un feuillage  
Toutes les colombes comme ta bouche

«Colombe», «feuillage», éléments auxquels est assimilée la femme, reportent directement au récit mythique. Livré au flux de la mer qui le noie, «parmi les désespoirs /Dévastant le centre des tempêtes», le locuteur avoue que la douce morte était «toutes les Arches». La femme, dans la nuit de l'existence, apportait la merveille du salut.

L'image de l'Arche, toujours appliquée à la femme, est reprise avec les mêmes valeurs dans «Fermons l'armoire» (*Poésie I*, 142-143). Le texte, à cet endroit, prend la forme d'une vision grandiose; si l'élément de l'arche est repris, il n'est pas le seul, et il est incorporé à l'image corporelle de la femme. Le travail stylistique est admirable :

Mais toi je t'ai vue pourtant marcher sur la mer avec ta  
chevelure pleine d'étincelles  
Tu marchais toute droite avec ton blanc visage levé  
Tu marchais avec tout l'horizon comme une coupole autour  
de toi  
Tu marchais et tu repoussais lentement la prodigieuse  
frontière des vagues  
Avec tes deux mains devant toi comme les deux colombes de  
l'arche

Plusieurs éléments du récit biblique (navigation sur un univers submergé, matin radieux de la terre renouvelée et de la nouvelle alliance) se retrouvent repris, réinterprétés par leur projection sur la femme dont le rôle prend ainsi la signification et le caractère extraordinaire du mythe en question. La femme sauvait de l'engloutissement dans les eaux; triomphant des eaux destructrices, elle assurait l'harmonie de l'univers qu'elle ordonnait autour d'elle. Tel était son rôle, car le temps et la mort ont prévalu. Contre «le calme fraternel des sept mers/ Comme le plus mortel tombeau», la vision de la femme tire, par contraste, sa lumière et son sens. Vision d'une plénitude miraculeuse dont le souvenir, signe de la perte, ne peut que plonger dans le mutisme et causer une détresse sans égale.

Après une vision comme celle-là où le récit mythique est si fortement recréé, la finale du poème «Les jours verts» peut sembler constituer un rappel peut-être trop explicite :

Nous irons un matin sur les monts héroïques  
 Où l'arche s'accrochait dans la montée des eaux  
 Nous verrons la décrue nous saluerons l'oiseau  
 Qui apporte l'espoir et la couleur biblique (*Poésie I*, 238),

mais la force de cette strophe lui vient de sa position : elle clôt le poème sur la certitude d'une victoire. Et son caractère explicite pousse à réévaluer la première strophe qui pourrait bien évoquer le déluge :

Le fleuve nous portait avec toutes ses clés  
 Les dures puretés de ses constants rivages  
 Rejoignaient les blancheurs créées au fond des âges  
 La mer la mer la mer et ces flots désertés (*Poésie I*, 238.)

Du mythe du déluge, Grandbois n'a retenu explicitement que certains éléments et les a appliqués, dans le contexte amoureux, au rôle salvateur de la femme. Et puisque, dans tous ces poèmes, le temps intervient d'une façon ou d'une autre comme la grande fatalité qui engloutit ou risque d'engloutir les êtres, implicitement l'image du déluge destructeur lui est appliquée. Elle est indirectement appliquée à la mort également quand, dans le poème « Nos songes jadis » (*Poésie I*, 126), le symbole de l'arche désigne l'union amoureuse et le refus exaspéré de la Mort :

Ah qu'une foudre supérieure nous avertisse au creux de  
 l'arche suprême  
 Car l'heure parfaite n'est pas dans le temps assez reculée  
 Car le plus secret des astres n'est pas dans l'espace assez  
 lointain  
 Pour que morte la Mort et morte son ombre  
 Elle ne puisse nous saisir.

Avec l'image du bonheur parfait qu'il situe à l'origine des temps, bonheur connu puis perdu, **le mythe du jardin édénique** est peut-être plus susceptible que les autres d'affleurer sous le texte et d'être appliqué à plusieurs thèmes. Il met en jeu des éléments de lieux (ceux qui caractérisent une oasis : verdure, arbre, eau, fraîcheur), un état d'innocence et de perfection (signifié par la nudité), la présence d'une faute et l'interdiction du paradis (l'ange et son épée de feu).

Le recours au mythe du jardin édénique est explicite dans le poème « L'étoile pourpre » (*Poésie I*, 223). Il concerne l'amour. On le retrouve dès la première strophe :

C'était l'ombre aux pas de velours  
 Les étoiles sous le soleil mort



Les hommes et les femmes nus  
La Faute n'existait plus

Le dernier vers de la strophe ne peut pas inscrire plus explicitement le mythe du paradis, tel que nous le livre la Bible. Avec le résultat qu'ici la nuit amoureuse est identifiée à ce moment originel mythique. L'Amour, dans la poésie de Grandbois, peut faire retrouver un état qui transcende l'Histoire, qui dépasse le temps. Ici, en plus de la mention de la Faute, voici actualisée la nudité comme signe (entre autres choses) de l'innocence retrouvée. Avec cette strophe, nous sommes hors du temps historique; d'une certaine façon, l'Absolu est touché.

La mention du mythe apparaît encore plus loin dans le même poème. Car la conscience de la mort à l'œuvre dans l'histoire vient heurter violemment la conscience de l'amour comme ouverture à l'absolu. Dans cette optique, le locuteur rapporte sa révolte et affirme qu'il voulait rompre avec l'histoire humaine : «Je niais mon être issu / De la complicité des hommes». Les manuscrits nous font savoir que les premiers états de ce passage étaient plus explicites quant au mythe originel : «J'aimais Ève et son sein et son flanc», disait le poème «Forêt» (*Poésie I*, 419); «Adam sous l'arbre séduit je le vomissais», continuait «Le poète enchaîné» (*Poésie I*, 412). Ce qu'il y a de nouveau dans cette seconde mention, c'est la fonction du mythe dans le poème. Dans la première strophe, il avait une fonction structurante : l'expérience rapportée épousait les données mêmes du mythe qui était comme revécu; ici, il devient une référence.

Ce qui se produit aussi dans «Mais ce qui se passait...» (*Poésie II*, 327) et dans «Noël» (*Poésie II*, 341). Le premier poème (ou projet de poème) énumère toute une série de malheurs (guerres, cyclones, inondations, gel, pluie, naufrages, désastres, maladies, détresses, mort, peine quotidienne) dont la liste aboutit aux vers : «Le renvoi de l'Éden / La condamnation / Jusqu'à la fin des temps». Dans le second, l'évocation d'une humanité livrée à l'angoisse, aux sanglots déchirants, à la plus entière vulnérabilité, à l'effroi animal conduit à ces vers : «Le fruit amer d'Ève / Les grands jardins interdits». Dans les deux cas, la nature même des éléments juxtaposés institue entre eux un rapport symbolique. Les malheurs actuels sont le monnayage d'une autre réalité qui a nom «renvoi de l'Éden», «condamnation», «grands jardins interdits». Ces derniers éléments, mythiques en soi, sont l'origine et la face cachée du quotidien et c'est en ce sens qu'on y voit du symbole : les pièces s'ajustent exactement pour ne faire qu'une seule réalité. La fonction du mythe, dans ces deux cas, est

d'être intégré à une explication du destin humain, de faire partie d'une vision du monde.

Dans le cas des récits mythiques que nous venons de parcourir, le travail intertextuel consiste pour Grandbois à s'appuyer sur le texte biblique. Le mythe n'est pas repris dans son intégralité comme récit, même si la connaissance de l'ensemble demeure en arrière-plan. Ce sont les éléments fondamentaux qui sont retenus et appliqués, selon les intentions du poème, à telle ou telle expérience qui prend toutes ses dimensions d'être ainsi investie par le mythe qui la structure. En d'autres occasions, le rappel du mythe, comme dans le cas du récit de l'Éden, a aussi pour rôle de mettre en jeu une façon de concevoir l'histoire humaine. Issus de textes mythiques encore plus anciens qu'eux<sup>5</sup>, les récits de la Bible touchent aux problèmes du Mal, du Salut, de l'Origine et de la Fin. C'est à ce titre qu'ils se retrouvent dans les poèmes de Grandbois. Ils rejoignent par leur contenu même les préoccupations fondamentales de sa poésie qui cherche à élucider l'expérience de la condition humaine.

## 2. REPRÉSENTATIONS

Il arrive parfois que Grandbois, au lieu de reprendre les lignes globales d'un mythe, détache du passage biblique une représentation<sup>6</sup> ou l'autre qu'il utilise à son gré, dans des poèmes où la thématique rejoint celle du texte biblique. On peut l'illustrer par deux cas.

En tout premier lieu, la poésie de Grandbois est souvent traversée par la fulgurance de ce qu'il appelle l'éclair définitif, « l'explosion définitive » (*Poésie I*, 413) qui anéantit le cosmos. Si cette catastrophe hante sa poésie, c'est qu'elle est une représentation particulièrement éloquente de la finitude de tout ce qui existe. Or, les textes bibliques évoquent souvent la fin de toutes choses qu'ils font coïncider avec le Jugement dernier. La catastrophe cosmique s'accompagne d'interventions célestes. Des multiples données qui se dégagent de ces textes (qui ont nourri de nombreuses expressions artistiques dont la peinture), Grandbois en a retenu quelques-unes; il évoque occasionnellement la vallée de Josaphat; mais il s'est surtout

5. Jean Bottéro a étudié la genèse des récits bibliques dans *Naissance de Dieu : la Bible et l'histoire*, Paris, Gallimard, 1986. Du même auteur : *Babylone et la Bible*, Les Belles Lettres, 1994.

6. Le terme « représentation » désigne une réalité concrète dont peut se servir un écrivain : la forêt, par exemple, la mer, le navire, etc. Cette représentation peut être incluse dans une métaphore, une métonymie, une comparaison, etc. La représentation n'est pas le trope.

arrêté à deux éléments : la chute des étoiles et le son de la trompette de l'Ange<sup>7</sup>.

La chute des étoiles appartient au langage apocalyptique de l'Ancien Testament (*Daniel*, 8.10) repris par les évangélistes (*Mathieu*, 24.29; *Marc*, 13.24-25 et *Luc*, 21.25-26) et par l'*Apocalypse* (6.13; 8.10,12; 9.1). Donnons un seul exemple parmi les nombreux passages possibles (*Poésie II*, 68, 89, 165, 193, 456). Nous lisons dans « Le poète enchaîné » :

Les étoiles se rompaient une à une  
Parmi des fulgurances apocalyptiques  
Tous les yeux étaient tués  
Toutes les prunelles étaient tuées... (*Poésie I*, 408.)

« Seul et l'œil... », toujours dans le cas de la destruction cosmique, fait intervenir directement les trompettes du Jugement dernier :

Tout était déchaîné  
Les mers gonflaient leurs marées balayant les rivages puérils  
Les hauts volcans crachaient vomissaient la flamme jusqu'au ciel  
Les continents oscillaient sur leurs bases  
Les îles du jour et de la nuit étaient englouties  
Les prodigieuses trompettes du Jugement dernier ébranlaient les murs  
Et tout s'écroulait... (*Poésie II*, 456.)

Ces deux représentations reviennent souvent et Grandbois s'en tient à elles. Il a donc fait un choix. De la représentation mythique de la Fin des temps, il n'a pas exploité, par exemple, tout ce qu'offre le texte de l'*Apocalypse* : les quatre cavaliers (comme l'a fait Pierre Jean Jouve dans *Kyrie*), les malheurs, etc. Encore une fois, Grandbois ne reprend pas la globalité du mythe ; il en tire quelques éléments qui conviennent à son évocation de la fin des temps, figure de l'universalité et de l'irrévocabilité de la mort.

En second lieu, le rapport à l'Au-delà est fréquent dans la poésie d'Alain Grandbois<sup>8</sup>. Dans ces passages où il est ques-

7. Dans l'*Apocalypse*, les références sont nombreuses : 8.2, 6-7; 9.1; 10; 11.15. Les évangiles (*Mathieu* 24.31 et *Marc* 13.27) et d'autres textes (1 *Corinthiens*, 15.52; 1 *Théophile*, 4.16) reprennent les formules des prophètes (*Ézéchiel*, 7.14; *Sophonie*, 1.16; *Zacharie*, 9.14). Pour toutes ces références, voir G. Passelecq et F. Poswick, *Table pastorale de la Bible. Index analytique et analogique*, Paris, P. Lethielleux, 1974, 1214 p.

8. Sur cette notion de l'au-delà dans la poésie de Grandbois, il faudrait avancer plusieurs nuances. Contentons-nous ici de laisser au mot une portée très large et donc un peu vague.

tion de transcendance, Grandbois se sert souvent d'une réalité biblique liée précisément à cet échange entre le milieu divin et l'humanité : la figure de l'Ange<sup>9</sup> (ou de l'archange). Bien que cette figure ne soit pas centrale dans sa poésie, nous la rencontrons cependant en des passages importants et cela justifie que l'on recherche quel rôle particulier le poète lui donne.

La figure de l'ange, dans la plupart des textes bibliques, désigne un être créé appartenant au monde divin ; il est envoyé comme messenger auprès des hommes ; il est parfois destructeur, parfois protecteur, parfois médiateur. L'emploi que Grandbois fait de la figure de l'ange relève parfois du texte biblique, parfois d'une donnée culturelle largement répandue par la religion, véhiculée par divers arts et passée dans le langage avec diverses connotations.

Certains emplois de cette figure par Grandbois ont parfois un rapport très net au domaine biblique. Nous avons déjà rencontré la mention de l'ange dans ces passages où est ravivé le récit du jardin édénique. Nous pouvons voir un rappel biblique dans « L'homme précipitera sa chute / Pareil au mythe de l'Archange déchu » (*Poésie II*, 448) ou dans « Mais ô bel ô clair archange / Ma solitude ma glace » (*Poésie I*, 244). Dans ces deux passages, la référence est semblable. Explicite dans le premier, elle est plus complexe dans le second. Le contexte de ce poème fait du « bel » et « clair archange » le double du locuteur qui se révolte contre les dieux. Pourquoi employer les épithètes « bel » et « clair », sinon à la suite d'un jeu stylistique faisant écho à la figure de Lucifer, l'Archange révolté (et déchu) et le plus beau des anges<sup>10</sup>, dont le nom, en plus, signifie porte-lumière ? Tout en renvoyant ultimement à certains textes bibliques, reconnaissons qu'il suffit d'être un tant soit peu au courant de la littérature<sup>11</sup> pour pouvoir jouer de ces données. Il semble qu'on pourrait voir la même figure mythique du révolté dans ce vers : « Les chaînes d'antan ont porté plus haut le vol de l'archange déchiré » (*Poésie I*, 126),

9. Sur les données bibliques concernant les anges et sur la façon de comprendre ces figures, il faut lire l'excellent article de Bernhard Lang, intitulé « Anges et démons », dans *Dictionnaire de théologie* (sous la direction de Peter Eicher), Paris, Cerf, 1988, p. 17-22.

10. C'est l'occasion de faire remarquer que ces caractéristiques relèvent surtout des écrits de certains Pères de l'Église, théologiens des premiers siècles chrétiens qui ont commenté le texte biblique, en l'occurrence un texte d'*Isaïe* 14.12.

11. La figure de Lucifer (ou de Satan) révolté se retrouve dans la poésie de Milton (*Le Paradis perdu*) qui inspira plusieurs auteurs français dont Chateaubriand (*Les Martyrs*), Lamartine (*La Chute d'un ange*), Victor Hugo (*La Fin de Satan*), Baudelaire (*Les Fleurs du mal*).

cette dernière expression désignant, dans ce poème, le couple révolté contre la mort qui dépouille et condamne les amants.

L'ange est lié au monde transcendant. Cette donnée est en jeu dans des vers comme : « Mes yeux fermés refusent l'archange bleu » (*Poésie I*, 115) et « Nul ange ne soutient plus/Les parapets des îles » (*Poésie I*, 167). Dans le premier cas, il s'agit de refuser une transcendance<sup>12</sup>; dans le second, il s'agit d'affirmer le désespoir et le découragement total des humains par l'absence de toute transcendance qui pourrait les aider à supporter leur existence ravagée. Dans ces passages, l'usage biblique est devenu une donnée culturelle.

### 3. LA BIBLE « ET SON EXTRAORDINAIRE POÉSIE »

Pour Grandbois, la Bible n'est pas que les mythes et les représentations qu'elle offre; elle est une réalité globale qu'il désigne comme l'Écrit par excellence : « Le Livre et son extraordinaire poésie » (*Poésie II*, 244), « les mots du Livre » (*Poésie II*, 97), « Le grand Livre — d'une véhémence telle, et si éblouissante, qu'il en devient insoutenable<sup>13</sup> ». Ces expressions ne renvoient pas qu'à la somptuosité du style biblique auquel Grandbois a été sensible<sup>14</sup>. On s'aperçoit vite à la lecture de ses poèmes que le « Livre » est surtout un monde d'expériences, un univers culturel où il puise nombre d'événements (*Poésie II*, 194, 226), de personnages (*Poésie II*, 70, 78, 110, 131, 226, 266), de lieux (*Poésie II*, 262). L'importance et la fonction de ces rappels sont à déterminer pour chaque cas. Mais leur présence est significative : la poésie de Grandbois s'élève sur un arrière-plan culturel reconnu et assumé. Ce qui nous renseigne sur la façon dont Grandbois s'est approché de la Bible. D'une part, il trouve dans le Livre un milieu qui amplifie ses propres interrogations et réflexions sur le destin humain; c'est sans doute ce que peut signifier sa remarque au sujet du « grand Livre — d'une véhémence telle, et si éblouis-

12. Voir l'analyse de ce vers par Jean-Louis Major dans *Le Jeu en étoile*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1978, p. 133-134.

13. Alain Grandbois, « Poésie », *Liberté 60*, nos 9-10, p. 146.

14. Grandbois, au plan de l'expression, y emprunte parfois certaines tournures stylistiques. Léopold Leblanc (*Alain Grandbois ou la Tentation de l'absurde*, Université de Montréal, thèse de maîtrise, 1957, p. 57) a signalé des hébraïsmes comme « sous la grâce des jardins » (le nom abstrait remplace l'épithète gracieux); « un homme de faim » (affamé). Ajoutons un seul autre cas : à la suite de l'expression du *Cantique des cantiques* (4.11) : « tes lèvres, ma fiancée, distillent le miel », Grandbois écrit : « Sa lèvre avait le goût du miel des chants de David » (*Poésie II*, 107) ou « Sa lèvre était le miel des Écritures » (*Poésie I*, 394). Simples détails, car l'étude de l'influence du style biblique sur la poésie de Grandbois reste à faire.

sante, qu'il en devient insoutenable». Certains de ses thèmes, en effet, s'amplifient par le recours aux mythes bibliques. Que ce soit la représentation des chaos de l'époque contemporaine ou celle des destructions que le temps opère au cœur de tout être et de toute expérience, que ce soit le rappel du temps originel identifié à l'enfance ou à l'amour, toujours l'éblouissante poésie du Livre se glisse à l'intérieur de l'expression, l'éclaire, la nourrit. Mais elle ne la domine jamais au point de s'y substituer. Car, d'autre part, toujours sa thématique garde le leadership du sens et la commande du texte. Cette primauté de sa thématique ou, si l'on veut, de ses interrogations explique pourquoi Grandbois n'a jamais repris le récit complet d'un mythe biblique, comme l'ont fait Milton ou Pierre Jean Jouve, par exemple, ou n'a jamais senti le besoin de reconstruire un épisode que pourrait suggérer le texte biblique, comme l'a fait maintes fois Victor Hugo ou, plus près de nous, Rina Lasnier. Le mythe biblique est choisi, en certains de ses éléments, parce qu'il s'intègre à la thématique du moment et surtout parce qu'il touche les grandes questions que pose l'existence, questions d'où surgit toute la poésie de Grandbois : celles du Mal et de la Mort, celles du salut et du sens de l'existence. Cette importance de la thématique ou de l'expérience peut même parfois conduire à prendre la contrepartie du texte biblique, comme dans le passage suivant :

Il est inutile de jeter de grands cris  
 Qui n'atteindront pas la femme qui vous a trahi  
 Tous les sourires sont les mêmes  
 Celui du Christ celui de Judas  
 Et qui n'a pas trompé n'est pas digne d'être né (*Poésie I*, 240.)

On reconnaît dans le dernier vers le renversement du texte évangélique : «le Fils de l'homme s'en va selon qu'il est écrit de lui; mais malheur à cet homme-là par qui le Fils de l'homme est livré! Mieux eût valu pour cet homme-là de ne pas naître!» (*Mathieu*, 26,24). Pourquoi renverser ainsi les valeurs du texte évangélique et justifier par là le refus des cris que sa situation devrait lui faire pousser? C'est le résultat de la démarche même du poème. Après avoir exposé sa situation où il se voit comme piégé, le locuteur revient sur son sort. Il reconnaît d'abord la présence d'une sorte de fatalité dont le jeu lui échappe («Ce qui se passait du côté des étoiles m'échappait» et toute la seconde strophe) et, à l'intérieur du sort ainsi réglé, il comprend que s'il a été trahi par la femme aimée, il a lui aussi trahi : fiancées abandonnées, amours délaissées — les manuscrits parlaient d'amours oubliées,

«séchées comme des violettes entre les pages d'un livre» (*Poésie I*, 494). Il reconnaît qu'à l'intérieur d'un sort ainsi réglé, ces faiblesses sont une donnée de l'expérience humaine et que c'est faire preuve de dignité que d'assumer pleinement ce destin. Cette vision du destin l'amène à ne plus distinguer celui qui trahit ou celui qui est trahi : «Tous les sourires sont les mêmes / Celui du Christ et celui de Judas». Et du même coup, le locuteur renverse les valeurs du texte biblique. «Mieux eût valu [...] de ne pas naître» devient «Et qui n'a pas trompé n'est pas digne d'être né». Bien qu'il ignore le jeu du sort et que le choix ne soit pas le sien, le locuteur de ce poème combat ainsi cette fatalité. Il refuse l'antique sagesse enfermée dans le texte biblique. Attitude qui peut sembler audacieuse mais qui dépend d'une vision de la vie où les jeux semblent faits d'avance (c'est vraiment le point de vue fondamental de ce poème) ; contrer cette fatalité en assumant tous les aspects de son destin, c'est déjà un geste de libération, c'est trouver sa «vérité» (selon la première variante manuscrite du poème «Aux frontières des déserts détruits» (*Poésie II*, 495).

Enfin, dernière remarque : les mythes, représentations et éléments de l'univers biblique retenus dans les poèmes sont parmi les plus connus ; il est remarquable qu'ils soient ceux que présentaient les grandes fêtes liturgiques qu'en son enfance Grandbois, comme tous les enfants de cette époque, a fréquentées. La teneur de ces textes et leur très forte symbolisation à l'intérieur de la liturgie n'auraient-elles pas semé dans l'esprit de l'enfant déjà, à son insu bien sûr, les grandes préoccupations que l'âge adulte développera ? La lecture de la Bible, alors, aurait vraiment été «cette première épée d'archange et de feu déchirant une chair neuve pour une blessure dont la cicatrice ne s'effacera jamais<sup>15</sup>».

15. Alain Grandbois, dans *La Nouvelle Revue canadienne*, vol. I, n° 2, avril-mai 1951, p. 53.